

Aquella noche

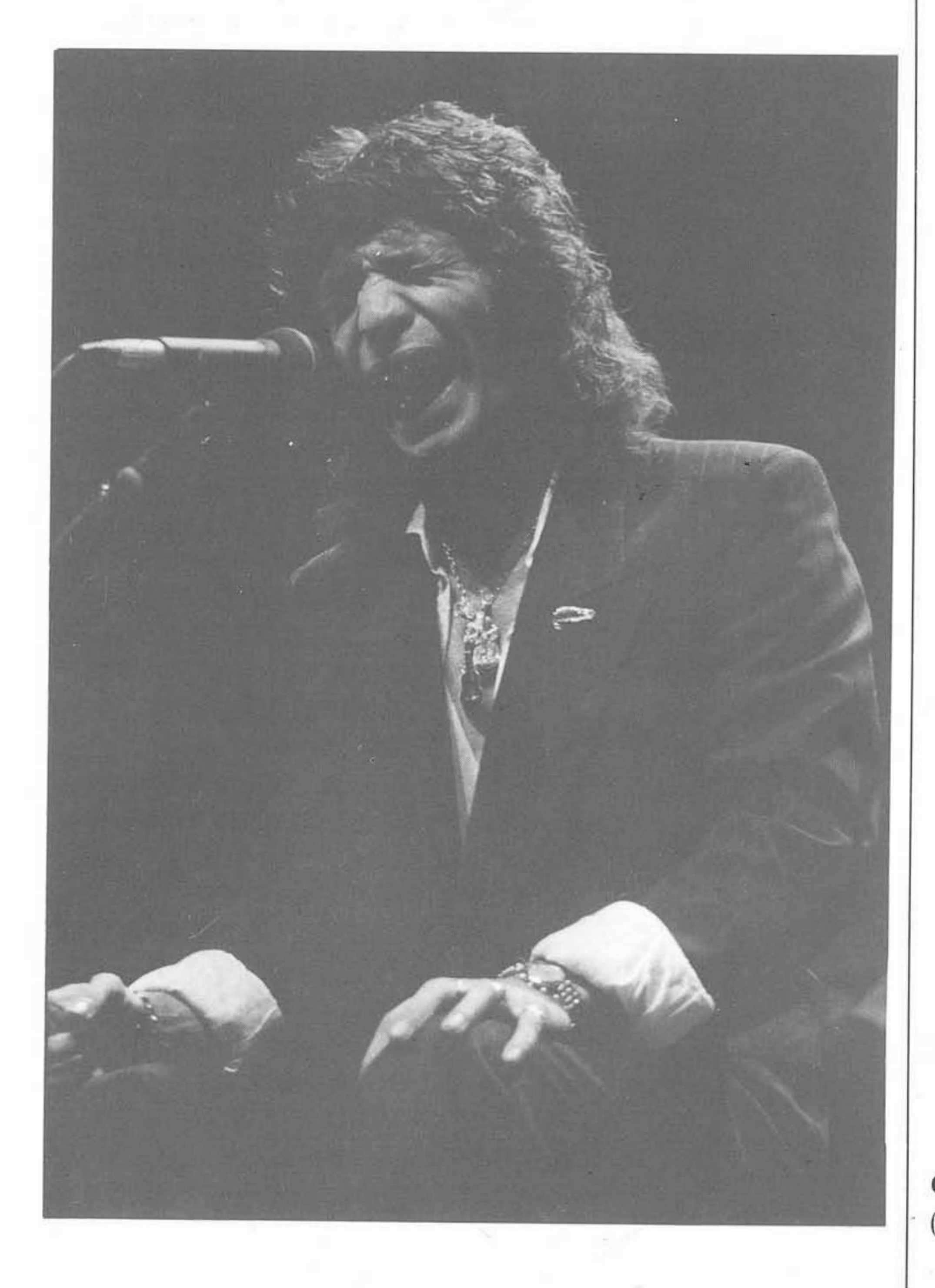
Instantáneamente recordé aquella noche del 29 de agosto de 1969 en la Venta de Vargas. La memoria sabe a veces defendernos de las catástrofes. Cuando me dijeron «Ha muerto Camarón» mi memoria pegó un relincho y me trajo las imágenes en las que permanece un José Monje urgentemente vivo, un José Monje que canta con implacable poderío y que le está rompiendo la garganta a Manuel Ortega Juárez, Manolo Caracol. La memoria se apodera de esas imágenes, se abraza de ellas, le vuelve así la espalda al cadáver de Camarón, caliente todavía. Me llamaron hacia las diez de la mañana, el jueves 2 de julio, hace unos días. Llamaban desde las redacciones de los diarios de Madrid, de Sevilla, de Barcelona, de Bilbao. Llamaban desde las emisoras de radio de muchas ciudades españolas y de algunas emisoras de Francia, de Gran Bretaña, de Japón. Atendí las llamadas y me comprometí a escribir unas páginas para tres o cuatro diarios. Pensé en los medios de comunicación: todos, en España, y muchos en otros lugares del mundo, ocupándose frenéticamente en emitir o preparar información: Camarón había sido tan grande en vida que ahora su muerte era la noticia del día. Había sido tan gran artista que ahora centenares de periodistas corrían a los teléfonos para reunir la noticia de esa grandeza. Hacia las dos y media vino un equipo móvil de Televisión Española para grabar algunas frases y no pudimos repetir la toma porque la grabación tenía que estar en los estudios centrales para ser emitida abriendo el telediario de las tres. Sea breve y rápido, me dijeron. Miré hacia el objetivo: «La voz de Camarón de la Isla fue la voz del infortunio, fue la voz del estrago y fue la voz de la fatalidad. Fue también la voz de la belleza musical y la voz del consuelo. Nietzsche escribió: "Di tu palabra y rómpete". Sólo los artistas de genio son capaces de obedecer ese terrible mandamiento. Camarón fue uno de ellos». Reunieron sus bártulos y partieron corriendo. Los vi marcharse y recordé el rostro angelical del joven Camarón a quien yo había conocido veintitrés años antes, aquella noche. Hacía ya tanto tiempo y era tan joven, tan frágil y a la vez tan poderoso. Había permanecido durante años diciendo su palabra. Ahora acababa de romperse. Recordaba aquella noche en San Fernando. Mi memoria se defendía contra el derrumbamiento de este primo andaluz de Nietzsche.



★

«Di tu palabra y rómpete». Esa frase de Nietzsche estaba dentro del corazón de Camarón de la Isla. Toda su vida cantó su palabra de una manera tan inmediata, tan inexorable, que parece como si siempre hubiera sabido que esa palabra le rompería la vida y en el estallido sobrevendría un reguero de sangre. Hace años, cuando le preguntaron a la cantaora Tía Anica la Piriñaca qué sentía cuando cantaba a gusto, la vieja jerezana famosamente respondió: «Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre». En este sentido, nadie en nuestro tiempo ha cantado más a gusto que Camarón. Todo en su arte era sanguinario, incluso la ternura, tan fastuosa en su voz. Todo en su arte era trágico. Todos sus sonidos estaban asistidos por el desamparo y emponzoñados por la fatalidad. Cuando en 1934 Federico García Lorca, asomado con el coraje y la sabiduría de la inocencia al abismo del cante flamenco, descubrió que el cantaor sólo puede hallar a su *duende* en el fondo del desamparo, en «las últimas habitaciones de la sangre», Camarón no había nacido todavía. Pero al nacer, nadie sabe cómo, recordó esas palabras de Federico, las hizo suyas y se echó a vivir en la desgracia, en el desamparo; es decir: en la autenticidad. Desde esa autenticidad, que otros llamarán suicida y que nosotros preferimos denominar suntuosa, Camarón llevó al cante flamenco a ese barranco en donde los hombres sólo saben y sólo quieren hacer tres cosas: pedir limosna, pedir socorro y pedir venganza. Limosna contra la soledad radical; socorro contra la turbulencia del sufrimiento de toda conciencia verdaderamente desnuda, y venganza contra este destino (en lenguaje flamenco es más preciso: el sino) que nos pone sobre la vida con ansia de eternidad y de felicidad y que sin embargo nos golpea, nos quiebra y nos mata. El pavoroso siguiriyero Manuel Torre supo que el flamenco está lleno de «sonidos negros». El cante de Camarón era un pentagrama absolutamente enlutado. Incluso en los cantes que llamamos festeros su arte brotaba desde las tinieblas de la desesperación y el desconsuelo. Pocos han visto reír a Camarón. Algunos hemos logrado verle alguna sonrisa. Una sonrisa en la que había muy poca paz y muchísimo desengaño. Era el desengaño de quien en el fondo de su alma ya sabe que todo en esta vida se termina, y la vida también. Era el desengaño de quien no consigue nunca ignorar que somos desvalidos y finitos, que somos casi casuales y que a la muerte no podemos llevarnos ni siquiera una sonrisa de nuestros hijos. El arte de Camarón era un aullido de la filosofía, un monumento a la condición humana, un obelisco a la derrota. Pero también fue un combate extraordinariamente valiente por arrancarle a la fatalidad instantes de eternidad y de belleza. Cada uno de sus cantes es una breve eternidad, cada uno de sus cantes es un suspiro en el que estamos fuera del tiempo, en el palacio en donde el candor, la inocencia y el entusiasmo nos untan pomada en las heridas de nuestro corazón; un suspiro durante el cual conocemos a la felicidad y nos despedimos de ella. Camarón, tremendo filósofo, supo siempre que todo está perdido, pero también, como el ser fraternal que es todo artista de genio, miró a la desgracia a la cara y, apretando

«Ahora nuestro embajador del dolor se ha muerto,
y el infortunio nos cubre como una náusea de desolación.»



Camarón de la Isla
(Foto: Michel Dieuzaide)

los dientes y los puños, se abrazó a ella para conmoverla y la besó en la boca para convertirla en una amante sombría y acongojada. Cada cante de Camarón fue un beso del artista en la boca de la desgracia. Por entre la saliva de ese beso horroroso y maravilloso se derramaba su cante flamenco, horroroso y maravilloso. Lo escuchábamos horrorizados y maravillados. Mientras oíamos esos cantes éramos momentáneamente inmortales. Camarón decía su palabra rompiéndose, y esa fractura estañaba las nuestras. Su desconsuelo era consolador. Su desesperación apaciguaba. La infinita tristeza de su voz ponía en nuestros silencios la reparación del sosiego. Alguien, Camarón de la Isla, sufría por nosotros, y esa generosidad nos liberaba de nuestro infortunio. Ahora nuestro embajador del dolor se ha muerto, y el infortunio nos cubre como una náusea de desolación. Nos hemos quedado un poco más solos de cuanto siempre lo estuvimos, con unas cuantas grabaciones entre nuestras manos absortas. Y con una pena tan irreparable como es irreparable nuestra gratitud: sabemos que nuestra orfandad siempre estará desbaratada por el honor de la memoria. Cada vez que lo recordemos volveremos a ser inmortales. Camarón ha muerto y no ha muerto.

★

Nuestro embajador del dolor. Es verdad: él era uno de nuestros embajadores del dolor. Cantó con un dolor tan generoso (qué esencial generosidad la del conocimiento del dolor convertido en obras de arte) que su cante se iba constituyendo en un abecedario con el que deletrear nuestros propios pesares. Normalmente, el sufrimiento es una brutalidad que nos desprecia y nos vuelve la espalda para que nuestras heridas tengan incluso la pus de ser indescifrables. Pero de pronto una obra de arte se enfrenta a la desventura, le llama la atención, la agarra por el hombro y la obliga a volver la cara, a dar la cara. Y entonces, con la ayuda de una obra de arte, podemos ya deletrearle a nuestra desventura sus sílabas umbrías, y nuestra identidad se va haciendo más clara. No menos dolorosa, pero sí más diáfana: y dejamos de ser los esclavos de nuestra desventura para empezar a ser sus herederos. El dolor ilegible nos empobrece. El dolor descifrado, deletreado, se constituye en nuestra herencia. El dolor ilegible, altanero, nos emborrona nuestra intimidad. El dolor transformado en expresión convierte a nuestra intimidad en una cuenta corriente de emociones y de lenguaje. El dolor altanero nos deja solos como las piedras. El dolor convertido en lenguaje transfigura a nuestra soledad en un asunto compartido. Cuando tenemos hambre de pan podemos compartir un pedazo de pan. Cuando tenemos hambre de consuelo podemos compartir nuestro dolor, si antes hemos tenido la fortuna de aprender a deletrear el diccionario del dolor. Esa fortuna nos aguarda en las obras de arte. Por eso el artista Camarón de la Isla, que nos hablaba con dolor y casi siempre del dolor, apaciguaba a nuestra intimidad. No nos anestesiaba: nos apaciguaba... porque nos descifraba. Sacaba su conocimiento de lo más profundo de su alma y con ello nos ayudaba a conocer lo más profundo de la nuestra. Podía ocurrir, naturalmente, que

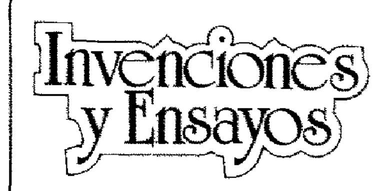


allí, en lo más profundo, viésemos asuntos infernales, secretos. ¿Y por qué no? Hasta el angelical Camarón de la Isla (más adelante conversaremos sobre ello) podía edificar su palabra bellísima de manera infernal. Por ejemplo, desde el resentimiento. ¿Y por qué no? Si cualquiera de nosotros sabe perfectamente que es capaz de contener e incluso alimentar emociones devastadoras, ¿por qué no habrían de soportar emociones devastadoras los artistas, precisamente ellos, que viven en el horno en donde arden —y en donde se templan y se transfiguran— todas las emociones, tanto las generosas como las innombrables? Estamos hablando del arte y esto no es un colegio de señoritas; esto es la vida, y nosotros somos los turbulentos seres humanos, y ahora de lo que estamos hablando es del arte flamenco. Hace setenta años, imaginando el enterramiento de la misteriosa mujer a quien las coplas llaman «La Petenera», García Lorca nos dijo que a aquel entierro acudió la «gente/ siniestra./ Gente con el corazón/ en la cabeza». Muy a menudo, los flamencos tienen el corazón en la cabeza; y nosotros también. Los artistas flamencos conocen las emociones censuradas; y nosotros también. Los artistas flamencos no se niegan a que se advierta cuanto hay en ellos de «gente siniestra»; y nosotros tampoco debiéramos negarnos: esto no es un colegio en donde se aprenda urbanidad. Aquí se gime, se denuncia, se aúlla, se ruge. Este es un arte sin preservativo. Por lo demás, también la vida es un arte sin preservativo. Hace un par de años, un amigo me reconvenía por ser beneficiario de poco logos y de mucho pathos. ¡Vamos, dónde estás el logos de la vida, el logos es una lámina delgada, una cascarita casi indefensa a la que la vida, con la uña del meñique, desconcha cuando le apetece! La vida es puro pathos, pura ansiedad, y el flamenco también. Por eso el flamenco es un profundo resuello filosófico, y un arañazo filosófico. Es que el arte flamenco *sabe.* Sabe perfectamente. Sabe mucho porque no vuelve la mirada cuando ve lo terrible. No hay otra forma de saber en serio. En el flamenco ese saber es radical: hierve. En el flamenco, incluso la piedad puede quemarnos las entrañas. Es por eso por lo que a veces se nos descuelgan unas lágrimas: el flamenco nos incendia y nuestras lágrimas son nuestros bomberos. La vida —y la muerte— nos obliga a que tengamos el corazón en la cabeza; a que nuestras ideas, erizadas con nuestras emociones, nos hagan ser «gente siniestra». Allí, abajo, en el fondo, en lo secreto, lo somos. Allí, abajo, en el fondo, en lo secreto, gritamos. Pues bien: no existe en esta tierra una música más estremecedora que el grito de la siguiriya. Y no recuerdo un grito más escalofriante, más perfecto, más hermoso y aterrador que el de un cante por siguiriya que hace ya muchos años grabó Camarón de la Isla. Alegrémonos: ese grito quedó grabado y podremos escucharlo durante toda nuestra vida, pues fue gritado para toda la vida.

★

Hace veinte años escribí catorce o quince páginas que titulé «Vino profundo». Años después esas páginas aparecerían como el primer capítulo de mi libro *Memoria del*

flamenco (el libro por el que ahora, con el cadáver de Camarón de cuerpo presente, me llamaban de las redacciones de los medios de comunicación para pedirme una opinión de urgencia o algunos párrafos que ya no podrían evitar el hedor a epitafio). En las primeras líneas de aquel primer capítulo de mi primer libro sobre el arte flamenco emergía José Monje: «Escribo estas líneas al anochecer, junto a una botella de vino. He estado escuchando, a solas, en la casa vacía, una siguiriya que canta Camarón de la Isla: "A los santos del cielo/ les voy a pedir..."». Hace ya veinte años, en mi casa vacía, al anochecer, comencé a escribir el que sería uno de mis mejores libros. Y ahora, de pronto, lo compruebo: el primer habitante de ese libro es José Monje, Camarón de la Isla, y la primera música que en él se evoca es una siguiriya. La primera de las criaturas que aparece en ese libro es José Monje y los primeros sonidos que encienden la luz en sus páginas son los sonidos de la siguiriya. Hojeo ese libro ahora, releo este último párrafo y tengo que puntualizarme: Camarón es la primera presencia en el texto; antes, en la dedicatoria, aparecen el nombre de un generoso amigo, los nombres de mis cuatro hermanos de sangre y el nombre de mi hermano y maestro Paco de Lucía. Sólo unas líneas separan a Paco de Lucía y a José Monje, el hijo de la Juana. Sólo tres líneas de separación. Entre ambos, mi casa momentáneamente vacía, enigmática al empezar la noche, una botella soñolienta, los sonidos de una siguiriya asombrosa que esos dos artistas habían puesto de pie, un drogadicto del flamenco comenzando a escribir un libro de celebración. Recuerdo aquella tarde: estuve escuchando una y otra vez, durante una o dos horas, aquella siguiriya. Se inicia, solemnemente, con una falseta de pudoroso desconsuelo con la que Paco de Lucía abre con suavidad la puerta misteriosa del ensimismamiento; luego escuchamos la voz de Camarón, templándose al borde de un ilusorio palacio de la pena; entonces, sobre la arquitectura de un compás de siguiriya elaborado con rasgueos y rematado con el pulgar en los bordones, se escucha una voz a la vez entusiasmada y exigente: «¡Ale, Camarón, vamo a cantá como cantan lojhitano!»; aún una falseta más, con la que Paco deja a Camarón la música temblando y, por fin, en un silencio incandescente y casi monstruoso, un silencio de luto puro (la guitarra interminablemente callada, sabia e interminablemente callada), por fin, el grito. El grito de la siguiriya. Ahora, mientras escribo, he interrumpido estas palabras, he dejado la pluma y el cuaderno esperando, y he vuelto a escuchar aquel grito de Camarón. De nuevo me doy cuenta de que el grito de la siguiriya es uno de los asuntos más serios que han ocurrido en la historia del arte, en la historia de España y en la historia del hombre. Pienso súbitamente que acaso no ha existido jamás en este mundo un malherido que haya pronunciado el monosílabo «ay» con mayor orfandad ni mayor elocuencia. Acaso nadie jamás en este mundo pronunció esas dos letras con tanta carga de catástrofe y de huracanada belleza musical como las emiten algunas gargantas flamencas al abrir una siguiriya. Por cierto: esa palabra, «ay», no tiene traducción y no la necesita: todas las criaturas del mundo, en cualquier idioma del mundo, la pronuncian cuando se duelen. Esa palabra no tiene fronteras y todo el mundo la com-



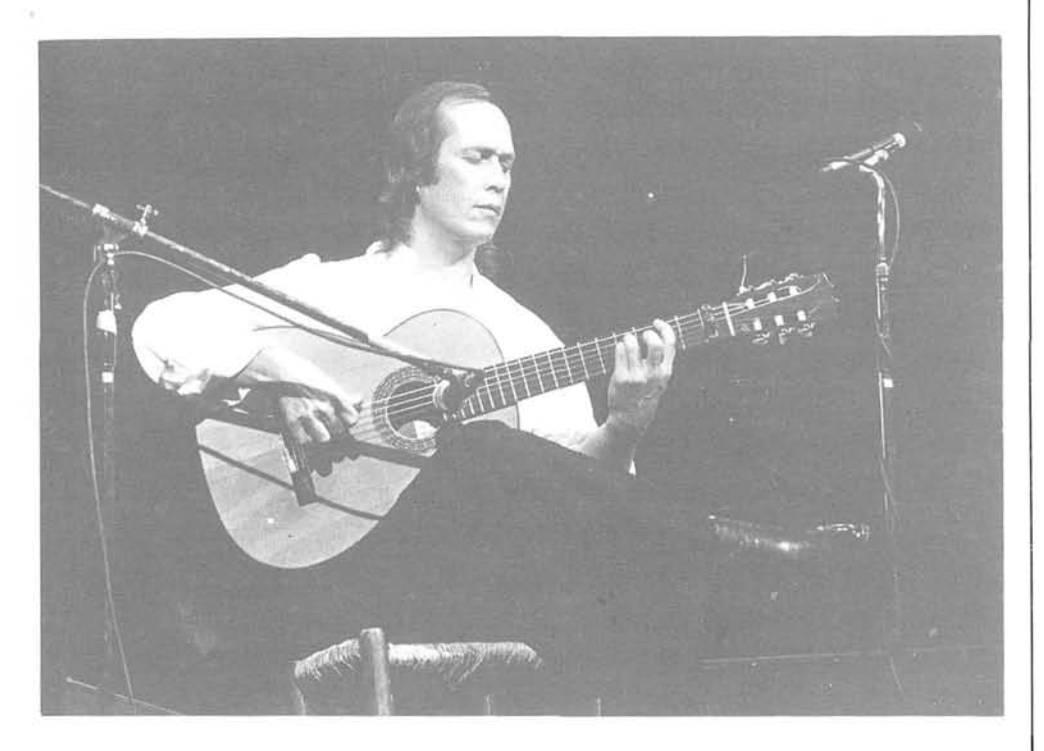
prende porque es la palabra suprema del dolor, y el dolor es un idioma universal. Ese grito, el grito de la siguiriya, es desde luego uno de los instantes más altos, quizá el más alto, de toda la historia de la música vocal. Por lo demás, no hay un sólo instrumento musical inventado por el genio y la congoja de la especie humana capaz de reproducir, ni de imitar siquiera, a ese grito por siguiriya. Ese sonido es tal vez el momento más encarnizado de la historia de las músicas que los seres han inventado para contar la premura de su vieja desgracia. En ese grito se reúne de manera instantánea toda la herencia de dolor, de resistencia y de fatalidad que a nuestra especie le ha correspondido. Ese grito es el lucero del alba de la música y, a la vez, la huella dactilar de lo que ocurre en las entrañas de la especie. Ese grito es el fogonazo que ilumina toda la oscuridad del raro tránsito de esta rara especie. Ese grito es la incandescencia que rompe en dos mitades exactas la historia del dolor. Ese grito es la estocada que va certeramente desde el confín de la inocencia al confín de la adversidad. Ese grito es la venganza de la congoja. Algo eminentemente verdadero le sucede a la especie cuando suena ese grito. En ese grito, en fin, acuden juntos, desde la turbulencia de nuestras emociones, lo irreparable y el consuelo, el estrago y la confortación. Ese grito es un espejo en donde vemos el rostro resurrecto de nuestros antepasados enharinados en la eternidad del olvido y platicando con el rostro de nuestros descendientes, a quienes no conoceremos nunca y que no sabrán cómo éramos. Ese grito abrocha el vértigo del pasado y el vértigo del porvenir, un vértigo homogéneo dentro del cual nos sabemos presentes, momentáneos y abandonados. Ese grito abrocha trágica y primorosamente los bordes de la herida humana, la absolutamente incurable. Ese grito es por tanto algo parecido al pasillo que nos une con lo sagrado. Y ese pasillo está lleno de sangre. Y esa sangre es un espejo en donde vemos, entreverados, nuestro orgullo y nuestra humillación, nuestra resistencia a morir y nuestra finitud. Ese... Releo estos párrafos y compruebo que son dos las veces que he redactado la palabra espejo. Pienso: escribimos lo que queremos decir y, a veces, por fortuna, lo que deseamos decir: y ese deseo se manifiesta mediante las asociaciones mentales, por lo general inconscientes. La insistencia de esa palabra, espejo, quiere decirme algo: quiere recordarme algo. Es esto: en el año 1922 un poeta definió cómo era el grito de la siguiriya de un cantaor del siglo XIX. El poeta es Federico García Lorca. El cantaor, Silverio Franconetti. ¿Qué ocurría ante el grito de la siguiriya de Silverio? ¿Qué ocurría en aquel «hondo grito del siguiriyero»? García Lorca lo expone: «Los viejos/ dicen que se erizaban/ los cabellos/ y se abría el azogue/ de los espejos». En otro lugar he reflexionado sobre qué es un espejo con el azogue desordenado por las grietas. Ahora sólo quiero decir que daría algo importante para mí a cambio de que Federico García Lorca, Silverio Franconetti y los viejos que trasladaron aquella exacta información del uno al otro genio pudieran escuchar, todos juntos, este grito de la siguiriya que ha lanzado a rodar por el mundo Camarón de la Isla, el hijo de la Juana la Canastera, el niño que se distraía en la fragua donde trabajaba su padre, una fragua de San Fernando que estaba en la calle de la Amargura. Ahora y aquí

sólo quiero decir que la voz de José Monje era una voz forjada en la fragua de la amargura, en la fragua donde crepita el diccionario de la siguiriya. Su voz era una voz de siguiriya. Cantase lo que cantase, siempre la siguiriya asomaba una mano, y esa mano era una garra muy apretada para que no se derramase la lágrima que habita dentro. La voz de Camarón era un prodigio: era una voz de siguiriya. Cantase lo que cantase, sus cantes siempre se nos acercaban a la carne para darle calor y para que les diésemos calor. Aquella voz tenía el inmenso coraje del desvalimiento absoluto. La voz de Camarón era la voz de Su Majestad el Desamparo. El sonido a la vez feroz y desvalido de la siguiriya se había quedado a residir en las profundidades de José Monje. Por eso, todos sus cantes, al ser lamidos por su voz, amenazaban con ser siguiriya. Y de pronto, en un instante de su vida (ya había conocido una infancia derramada por los autobuses de Chiclana y de Cádiz cantando de limosna, ya había escuchado el martillo de su padre en el yunque de la fragua de la calle de la Amargura, ya había recorrido los bellísimos barrancos de música en las madrugadas de la Venta de Vargas, ya llevaba algún tiempo escuchando desde muy cerca la guitarra del más grande músico flamenco de la historia), de pronto, hacia los veinte años, gritó por siguiriya, y ese grito se quedó rebotando por los callejones de la vida para sobrevivirse, y ese grito nos demostró que aquel chiquillo lo sabía todo ya sobre la desventura. A partir de ese instante, de la constancia notarial del conocimiento del dolor, la vida de Camarón no tenía opciones. Tenía que ser lo que fue: un reguero de éxitos y de tribulaciones, engendrar unos niños, cantar flamenco, y disiparse emponzoñado en la maldición de las drogas. Creación y destrucción. La generosidad de su trabajo y el desmoronamiento de su vida. Enriquecer la vida con su arte y disolverse en la devastación. «Di tu palabra y rómpete». Se ha roto hace unos días y su palabra fue la palabra «ay». Su palabra fue un grito. El grito de la siguiriya. El grito que venía desde finales del siglo XVIII, cuando nació el flamenco (no es cierto: ese grito tenía milenios de edad, pero fue en el amanecer del flamenco cuando encontró por fin su forma), el grito que había pasado por la fragua donde trabajaba su padre y que más tarde se le pegó a los huesos cuando subía sin pagar a los autobuses de línea a cantar de limosna. Ese grito, finalmente, desde los abismos del corazón de José Monje Cruz, sonó para mostrarnos que lo mejor de todos nosotros es nuestra porción de desamparo y de marginación. José Monje Cruz murió para que no olvidemos que una porción de todos y cada uno de nosotros, allá en el fondo, permanece crucificada. ¡Mira que llamarse Cruz por la parte de madre!

★

En la Isla de León, después Isla de San Fernando, había una fragua en la calle de la Amargura. ¡Mira que estar viendo a su padre trabajar en la calle de la Amargura! Camarón de la Isla dedicó su vida al oficio español más abrazado a la amargura: el oficio del cante. En la voz de Camarón, la Pena tenía una longitud que daba la





«...ya llevaba algún tiempo escuchando la guitarra del más grande músico flamenco de la historia...» (Paco de Lucía. Fotografía de Paco Manzano)

vuelta a la Tierra. Su desconsuelo era tan vasto que acababa convertido en alivio, pues en los intersticios más oscuros de la autenticidad hay un instante en que la desventura nos reconforta porque nos reconoce, porque le ha puesto nombre a nuestra identidad, y hay un instante en el que el infortunio nos absuelve porque se ha transformado en compasión. Los gritos de Camarón, sus asombrosos melismas que parecían la lenta levadura que hincha el pan rotundo de la Pena, nos sacudían los huesos, pero a la vez nos acariciaban la soledad de la conciencia. Su sonido de ternura crucificada ponía pomada en nuestras heridas y saliva en nuestras cicatrices. Con él no hemos perdido tan sólo a un cantaor: hemos perdido a un médico del alma. Le hablaba a nuestro espanto, pero con sonidos tan dulcemente y tan lúgubremente verdaderos que nos hacían advertir que junto a nuestro espanto se hallaba, desvelado, el consuelo. En su arte extraordinariamente humano había algo que era más que sobrehumano, que era casi sagrado. No se escuchaba a Camarón: se comulgaba con su música. No sólo se nos ha muerto un cantaor y un artista: se nos ha muerto una farmacia. Él nos otorgaba el tranquilizante que necesita toda conciencia desvelada, asustada. Un tranquilizante malherido: por eso era tranquilizante. Sin ese humus de herida, sin ese perfume de desgracia, el sedante hubiera sido una anestesia, pero nunca lo que era en realidad: un arañazo de piedad. Con él, Camarón apaciguaba nuestra pena. Ahora tenemos que intentar ser dignos de su fasto, de su autenticidad, su intensidad y la esencialidad de su dispendio. Y sólo empezaremos a conseguirlo cuando asumamos que nuestras penas incurables son nuestra riqueza y son nuestra victoria. A todos los marginados de este mundo, de este país, de Andalucía, de la calle de la Amargura (¡esa calle tan ancha y tan estrecha!) se les ha muerto Camarón de la Isla. Y de pronto, asombrosamente, descubrimos que somos marginados. Que todos

somos los hijos de la desventura y que a todos se nos ha muerto Camarón de la Isla, nuestro maestro.

★

A la hora de morir, lo hizo por siguiriya. Murió por siguiriya sin darse cuenta, sin pretenderlo y con la inocencia piafándole como un potro en la voz ya devastada por la cercanía de la muerte. Quizá toda su vida, todo su drama y todos sus éxitos se emborronaron en su memoria y sólo vio la imagen de Juana la Canastera, su madre. Como un niño, a la hora de morir, y por unos segundos, habló por última vez y lo hizo con maíta. Así: con el diminutivo y con las letras esenciales. No madrecita (esa palabra tan dostoiewskiana), no maresita, la palabra más afelpada del vocabulario flamenco. El desconsuelo puro, la pura infancia: las consonantes y las vocales imprescindibles: menos letras ya no es posible. La mendicidad pura: maíta. Durante el entierro, su amigo —su hermano— Rancapino, que sí se había dado cuenta del significado de las últimas palabras de Camarón, susurraba obsesivamente: «Dios mío, hay que ver lo que dijo a la hora de morirse, "Maíta, qué es lo que tengo yo"». Rancapino había sido compañero de Camarón en aquella etapa en que el artista cantaba de limosna. Ambos subían a los autobuses de línea de Cádiz, San Fernando, Chiclana; ambos cantaban y luego compartían las monedas que les echaban los viajeros. Rancapino: aquellos ratitos forman parte muy importante de vuestra alegría. Érais amigos, compañeros, hermanos. Consuélate, Rancapino: el que ahora lloras se reía contigo al bajar de los autobuses de línea. ¿Lo recuerdas? Recuerdo el último recital de Camarón. Fue en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, en enero de este año, poco antes de que viajara a Nueva York en busca de una curación imposible. Camarón cantó extraordinariamente. Llevaba ya la muerte puesta y no se le notaba en su cuerpo, sólo en su voz, como siempre había sucedido. La noche antes y en el mismo Colegio había cantado Rancapino. Arrancó con un taranto estremecedor. Cantó media hora; fue media hora absoluta. Encogidito, con los ojos cauterizados, Rancapino fue sacando los cantes desde el fondo de su inmensa y pudorosa sabiduría. Hacía tiempo que no escuchábamos quejas tan solemnes, limosnas tan majestuosas, música tan exacta. Eres muy grande, Rancapino, no te quiebres ahora. Tienes mucho cante que dar, tienes mucho consuelo que entregarnos. Que Dios te bendiga, Rancapino, hijo. Unos meses después, Camarón se moría. Han dicho que sus últimas palabras, su última interrogación, su último asombro ante la ferocidad de la vida, su último grito, consistió en regresar hasta la infancia. Posiblemente vio a su madre. Fue entonces cuando dijo: «Maíta, qué es lo que tengo...». Eso es lo que se llama una muerte por siguiriya: el puro desamparo y la pura inocencia. La soledad más absoluta, desde la que un hombre se encoge hacia la infancia para pedirle socorro a maíta. Incluso las palabras casi forman la siguiriya: «Maíta, qué es lo que tengo...»: si les ponemos las letras que faltan, esas palabras son media siguiriya: «Madrecita mía/ qué es lo que yo ten-



go...». Si nos dejamos caer al barranco de esa interrogación, allá en el fondo podemos encontrar la respuesta y el final de esa siguiriya: «Maresita mía,/ qué es lo que yo tengo./ O estoy soñando una cosa mu mala/ o me estoy muriendo». Rancapino: arregla tú esa copla, corrígela, mejórala. Y cántala. Canta tú esa siguiriya, Rancapino. Nadie tiene más derecho que tú. ¿Hay en este momento un cantaor más esencial que Rancapino? No aseguro que no lo haya, pero me estoy haciendo esta pregunta en serio. Rancapino, hijo, no llores más. Cálmate. Cálmate y canta. Llora cantando, como lo has hecho siempre, desde la época de aquellos luminosos autobuses de línea donde comenzaba la vida.

★

Le echarán la culpa al tabaco, a las drogas, a la llamada mala vida. No es verdad. El cuerpo de Camarón de la Isla se ha quebrado porque dentro de él palpitaba toda la turbulencia de la fatalidad. La fatalidad es la herencia de los seres humanos. Todos, absolutamente todos, lo primero que hacemos al nacer es llorar. Casi todos volvemos la espalda a esa fatalidad, despavoridos y triviales. Sólo unos cuantos seres arrojados, mágicos y terribles, se abrazan a la fatalidad y en ese abrazo le arrebatan el consuelo de la belleza y la belleza del consuelo. Escuchar a Camarón era saber que el desamparo es nuestra herencia. Pero también era advertir, maravillados, que en el fondo de la desolación nos aguardaban la autenticidad, la fraternidad e incluso la felicidad. En sus sonidos negros advertíamos el luto inexorable de la especie infortunada a que pertenecemos, pero allí, al fondo, en la espesura de los sonidos negros, hallábamos también el esplendor de nuestra inocencia. Camarón era más que un cantaor flamenco: era nuestro embajador en el territorio de la desgracia y era a la vez el que arrancaba a la desgracia suspiros extraordinariamente calientes y cordiales que acariciaban nuestra conciencia desolada y la volvían momentáneamente feliz. Le debemos a Camarón la evidencia de que «los hombres somos animales inconsolables» (la frase es de José Saramago) y también la evidencia de que en el fondo de nuestro desconsuelo habitan la eternidad y la liberación. Camarón nos mostraba el horror de nuestro destino, pero también nos liberaba de él. Su muerte es desde luego una desgracia. Pero su vida de artista fue ejemplar. Ahora trataremos de acercarnos a esa ejemplaridad aterradora, si tenemos coraje. Camarón vivió a vida o muerte y cantó a vida o muerte. Ahora ha muerto y de un modo enigmático e intachable ya se ha quedado vivo y en calma para siempre.

★

A vida o muerte... ¿qué quiere decir eso? ¿Y qué tiene que ver eso con la heroína? Las drogas y Camarón, Camarón y las drogas. Por pudor, por respeto a Camarón y a su familia, apenas si se ha escrito estos años sobre un tema tan espinoso. Aclaro: lo espinoso no fueron las toxicomanías de Camarón, lo espinoso es nuestra propia



posición de ciudadanos ante la cuestión de las drogas. Una jauría de leyes contra los toxicómanos, y a veces jaurías de ciudadanos contra los toxicómanos. Hemos visto en imágenes de televisión a toxicómanos aterrados y apaleados por barriadas de ciudadanos. Es verdad: hay barriadas martirizadas por la concentración de toxicómanos y de vendedores de droga y por las parvas de jeringuillas en los parques de infancia. Hay familias que secretamente sienten necesidad de que se muera de una sobredosis algún familiar «enganchado»: son emociones devastadoras y quien las experimenta lo más normal es que no sea mala persona, sino alguien que simplemente está agotado ante el espectáculo de una criatura amada que lo roba todo, que lo destruye todo y que se destruye a sí misma. Los tejidos de las emociones de amor, de terror y de odio pueden a veces reunirse y producir situaciones psicológicas infernales. Y además, es cierto, la paz ciudadana ha sufrido un desgarrón, hoy por hoy irreparable, a causa de la existencia y la extensión de las toxicomanías entre los jóvenes. ¿Qué tiene todo esto que ver con el flamenco? Aunque no lo parezca, se podría escribir un grueso libro sobre esta pregunta. Me limitaré a anotar alguna opinión y de manera telegráfica. Vaya por delante que nunca he sido consumidor de heroína, ni siquiera de cocaína (ni la he probado, de lo que no me enorgullezco), y que la toxicomanía de los demás me dio algunos disgustos. Por ejemplo: dos veces los toxicómanos atacaron a mi hija para robarle el dinero y objetos convertibles en dinero. Una vez le pusieron una navaja en la garganta. Otra, una pistola en el estómago. Tras aterrarla y desvalijarla salieron corriendo, presumiblemente a comprar unas dosis, quizá también algunas jeringuillas que no llevaran en su aguja la ruleta rusa del sida. En aquellas dos ocasiones, naturalmente (pues soy tan humano como usted, tan capaz de amor y de miedo y de odio como usted), sentí ganas de matar a los atracadores. Es decir: cuando veo una barriada en forma de Fuenteovejuna persiguiendo y apaleando a tres o cuatro despavoridos toxicómanos hago un esfuerzo de imaginación y me veo a mí mismo formando parte de ese ejército justiciero. Me sobresalto. ¿Qué resuelven esas cacerías? Con su desesperación a cuestas, los toxicómanos van a otra barriada a instalar su ghetto, y vuelta a empezar. El odio y la violencia populares no van a resolver este problema. Por lo menos en tanto que esa violencia y ese odio se movilicen contra los toxicómanos. Otra cosa sería que la violencia, pero multitudinaria, «en forma de pueblo», se dirigiese contra los degenerados que se enriquecen brutalmente con el gran dinero de la drogadicción, desde altos traficantes organizados a policías eslabones de la cadena, desde accionistas sin escrúpulos a banqueros que blanquean el dinero negro que fluye a ríos con la droga; en fin, toda esa gentuza mafiosa. Pero, claro, ir a por esa canalla sería una guerra peligrosa en la que podríamos perder incluso la vida. Así que resulta más cómodo odiar y perseguir sólo a las víctimas, a esos extraviados a quienes Ernesto Sábato definió alguna vez como los mártires de nuestra cultura. Nuestra cultura del dinero. Porque en el fondo de todo este asunto nauseabundo lo que existe es la drogadicción del dinero, del fácil y abundante dinero. Si no hubiera tanto delincuente de manicura que se enriquece brutalmente con el proce-



samiento de la hoja de coca, si ese proceso de la droga no fuese rentable para nadie, al toxicómano se le servirían sus dosis completamente gratis en el ambulatorio, o a doscientas pesetas en las farmacias, con denominación de origen. El toxicómano no tendría que atracar a nadie, no correría el riesgo de morir como un perro inyectándose droga adulterada y no sufriría el infierno de saberse odiado por toda la comunidad. Quedaría, no obstante, su necesidad de drogarse. El problema es ése: un alto porcentaje de jóvenes se drogan porque lo necesitan. Se puede hablar de falta de valores morales consistentes, crisis de identidad (crisis de identidades personales y crisis de identidad social), desempleo testarudo en un contexto de inmundo culto al éxito, decepción ante el cinismo general de nuestra cultura, etcétera. Todo esto son temas usuales en los debates de los políticos, de los educadores y de los moralistas. Son debates legítimos. Pero éste no es ahora nuestro debate. No tengo ahora interés en disipar las páginas de esta celebración a un artista flamenco en un debate inútil. Sí quiero, sin embargo, señalar que cada nacido de madre se anestesia a su modo. Y quiero señalarlo con prudencia, con suavidad, en forma de hipótesis de trabajo que se podría formular así: supongamos que el hecho de que toda criatura nacida de madre lo primero que hace al nacer es llorar es, cuando menos, un hecho significativo. Supongamos que ese trauma original es irreparable. Supongamos que a él se agregan más tarde varios traumas de infancia. Supongamos que más adelante, en la adolescencia, el trauma originario y tal vez los posteriores se cargan de fatalidad. Supongamos que los seres humanos no pueden vivir, literalmente no pueden vivir, al menos en su gran mayoría, con el escozor de la fatalidad. Si aceptamos esos supuestos, lo que sigue es diáfano: cada uno busca afanosamente su anestesia. Las variedades de anestesia son abundantísimas. Excepto los lobos esteparios y los santos (conozco pocos, si conozco alguno, y todos ellos sólo son aproximaciones), cada víctima de la fatalidad busca su dosis de anestesia en la variadísima oferta. Al ser humano le es posible volverle la espalda a la fatalidad mediante el ritual de cargarse de obligaciones, o arrodillándose ante el ritual de cualquier religión, que para eso las hemos inventado, o arrodillándose ante el altar de las ideologías políticas, preferentemente mesiánicas y autoritarias, opio de pueblos, o entregando la libertad a cualquier forma de obediencia, desde a la idea de perfección universal hasta al jefecillo inmediato en el escalafón, o entregándose a la ambición de poder, o creándose dependencias a las que solemos llamar amorosas y que por lo general conllevan la injusticia de hacer responsable a un otro de nuestra —imposible— felicidad, o dedicando las energías intelectuales y emocionales y muchísimas horas a la acumulación de dinero, o haciendo zapping, o jodiendo a todo el mundo mediante el truco de ser intolerantemente vegetariano y no fumador, o yendo al gimnasio hasta los setenta años para no envejecer, o jugándose dramáticamente las pestañas en el casino, o corriendo toda la vida detrás de las mujeres o de los hombres en busca de una madre imposible o de un padre imposible, o haciéndose miembro frenético de un club de fútbol, o filatélico o, en fin, terrateniente. También resulta anestesiante hacerse poeta lírico,

director general, defensor de los gitanos, erudito, capitán general, crítico general, especialista en films de los años treinta, promotor de cultura, coleccionista de mariposas o de conchas marinas, coleccionista de libros, viejos o no, cosmólogo, paleógrafo, jefe de Estado o columnista. Es maravilloso: las marcas de anestesias existentes en el mercado son aproximadamente infinitas... No quiero anestesiarme con la ironía: procede resumir y puntualizar. Hagámoslo. Los grupos de autoanestesiados son cuatro: aquellos que al anestesiarse no hacen daño a nadie (buenos padres y buenas madres de familia, *filatélicos, ludópatas solitarios, coleccionistas de conchas marinas,* etcétera); aquellos cuyo anestesiamiento contribuye al bienestar de sus semejantes (grandes profesionales, abogados decentes, amantes del trabajo bien hecho, seres abnegados en general); aquellos que con su anestesiamiento revientan a sus semejantes (enfermos de ambición, enfermos de poder, torturadores, prestamistas desalmados, rentistas de las transnacionales, ideólogos mesiánicos, etcétera); y aquellos que se revientan a sí mismos, aquellos que se rompen, digan o no su palabra nietzscheana. Fuera de esos cuatro grupos no quedan más que algunos lobos aproximadamente esteparios, casi todos artistas, y unos cuantos seres inconcebibles que son tan buenos que nos inducen a pensar en la santidad. Pues bien, Camarón de la Isla fue uno de esos lobos aproximadamente esteparios. Tuvo la fortuna (tuvimos la fortuna) de que afrontase la fatalidad prácticamente a cuerpo limpio, sin anestesia, y eso lo hizo ser un gran artista y, como todo gran artista, un filósofo del desconsuelo. Y cuando la fatalidad le pesó demasiado (para él la fatalidad fue haber nacido mortal, como todos; y también haber nacido gitano en un mundo racista, haber nacido pobre en un mundo despiadado y haber nacido sensible en un mundo brutal), entonces, decepcionado, asustado, se entregó a la horrorosa camaradería de las drogas. Un horror que hoy comparten muchos jóvenes en esta civilización rastrera. Cantar a vida o muerte, vivir a vida o muerte. Ya dije que aquí estamos hablando del flamenco y que esto no es una sesión de zarzuela o una academia en donde se aprendan bailes de salón. Aquí la cosa va realmente en serio. ¿Por qué Camarón de la Isla reunía en sus recitales multitudes de jóvenes no especialistas en flamenco? Desde luego, porque cantaba como un ángel. Como un ángel que llevaba la espada flamígera en las simas de su garganta, que llevaba en su voz una sombra de fuego. Es decir, porque cantaba a vida o muerte. Pero también porque entre esos jóvenes ya se había corrido la voz de que Camarón estaba viviendo a vida o muerte. Esto es: porque, siquiera oscuramente, los jóvenes sabían que Camarón, al estar destruyéndose, se iba convirtiendo en un mártir de esta miserable cultura; se estaba convirtiendo, a costa de su propia vida, en un testigo. En un testigo de las heridas radicales del ser y en un testigo de nuestras sociedades egoístas, acobardadas, anestesiadas y sin porvenir. Vean: no sería de buena educación que piensen ustedes que están leyendo a un apologista de las toxicomanías (¡yo, que sólo me he consentido ser toxicómano del tabaco y que casi todas las semanas sueño con dejar de fumar!). No pretendo decir que a los recitales de Camarón acudían los jóvenes porque ese testigo hubiera sido toxicómano. Pero sí creo que por ser toxicómano los



jóvenes no le volvían la espalda, no lo anatemizaban, no lo juzgaban. Más bien, lo comprendían. De manera que hagámosle el favor a José Monje de no «perdonarle» sus toxicomanías. Como máximo, sintamos un poco de piedad, siempre y cuando esa piedad sea una piedad decente que al desplegarse no disminuya ni nuestra admiración ni nuestra gratitud. Y no dejemos de advertir que para ser la clase de terrible testigo en que llegó a constituirse Camarón no se limitó a decir su palabra: niezscheanamente, se rompió. Quizás hemos tenido la fortuna de conocer a un inmortal precisamente porque ese chiquillo de La Isla, lleno de penas y de miedos, lleno de emociones en verdad turbulentas, tuvo el coraje de no hacerse demasiado adulto, tuvo el coraje de no consentir con el exterminio de su propia inocencia y, finalmente, tuvo el tristísimo coraje de romperse. En la historia del cante flamenco estas tragedias no han escaseado. Las viejas raíces del flamenco vienen alimentándose de los jugos siniestros de la fatalidad. Y más aún cuando esas raíces se afanan en contar el presente y en abrirle la puerta al porvenir. Es decir, estos dramas suelen ocurrir en el flamenco cuando un artista se somete al rigor de la tradición y, al mismo tiempo, al poderío de la angustia creadora y a la iracundia de la libertad.

★

Tenía toda la angustia del esqueleto del flamenco y todo el esplendor creador de una criatura de genio. Fue flamenco en cuanto que jamás se separó de las raíces, y fue a la vez artista en cuanto que supo convertir cada vieja ley en una nueva aventura de la libertad. Aprendió desde niño, se diría que desde antes de nacer, la deontología del artista trágico: el coraje para conversar con la desgracia. Sus cantes son un recorrido por el territorio de la desventura. Incluso de sus cantes festeros resbalaba un hilillo de sangre. Era un desesperado que no desconoció jamás que en «las últimas habitaciones de la sangre» se hallaba una belleza incandescente. Su pena era de fuego, su voz triste ardía, su congoja quemaba. Pocas veces la condición humana ha tenido un filósofo tan exacto como Camarón de la Isla. Al fondo de la filosofía comprobamos la pena de vivir; Camarón nos contó esa pena con una inocencia tan pavorosa y con una lujuria expresiva tan sobrecogedora que escucharlo era descender hasta los últimos barrancos de la sabiduría. Pero al bajar al fondo por los abismos de la voz de este artista nos encontrábamos con el indecible consuelo de una grandeza musical que significaba algo parecido a la absolución. En ese recorrido había algo pavorosamente humano y a la vez evidentemente sagrado. Camarón no era una fiesta, era una ceremonia. Sus gritos eran el Padrenuestro de la tragedia y el oratorio de la belleza musical. Las palabras, en su garganta, se convertían en emisarios de la autenticidad más absoluta: la que roza la eternidad. Traía recados de finales del siglo XVIII, la época en que nacieron los primeros cantes, pero le abrió al flamenco la puerta del siglo XXI. Camarón de la Isla acaba de morir, pero cuando nos toque morir a nosotros, sus cantes, inexorablemente vivos, nos despedirán con pena y con piedad. Hemos

tenido la fortuna de conocer a un inmortal. Ahora lo despedimos sabiendo que tuvimos el privilegio de conocer a un inmortal. Como es sabido, la inmortalidad es más duradera que la muerte. Por eso nuestras lágrimas son hoy triviales. Cuando se hayan secado nuestras lágrimas, los cantes de Camarón de la Isla seguirán humedeciendo al mundo, fertilizando al mundo. Desde muchos rincones de la tierra se asoman hoy los ojos húmedos a ese maravilloso rincón llamado Andalucía. Algunos, los más obstinados, alcanzan a ver la calle de San Fernando en la que Camarón acaso escucharía, allí en la fragua donde trabajaba su padre, los bellísimos y amargos martinetes; aquella calle tenía un nombre: calle de la Amargura.

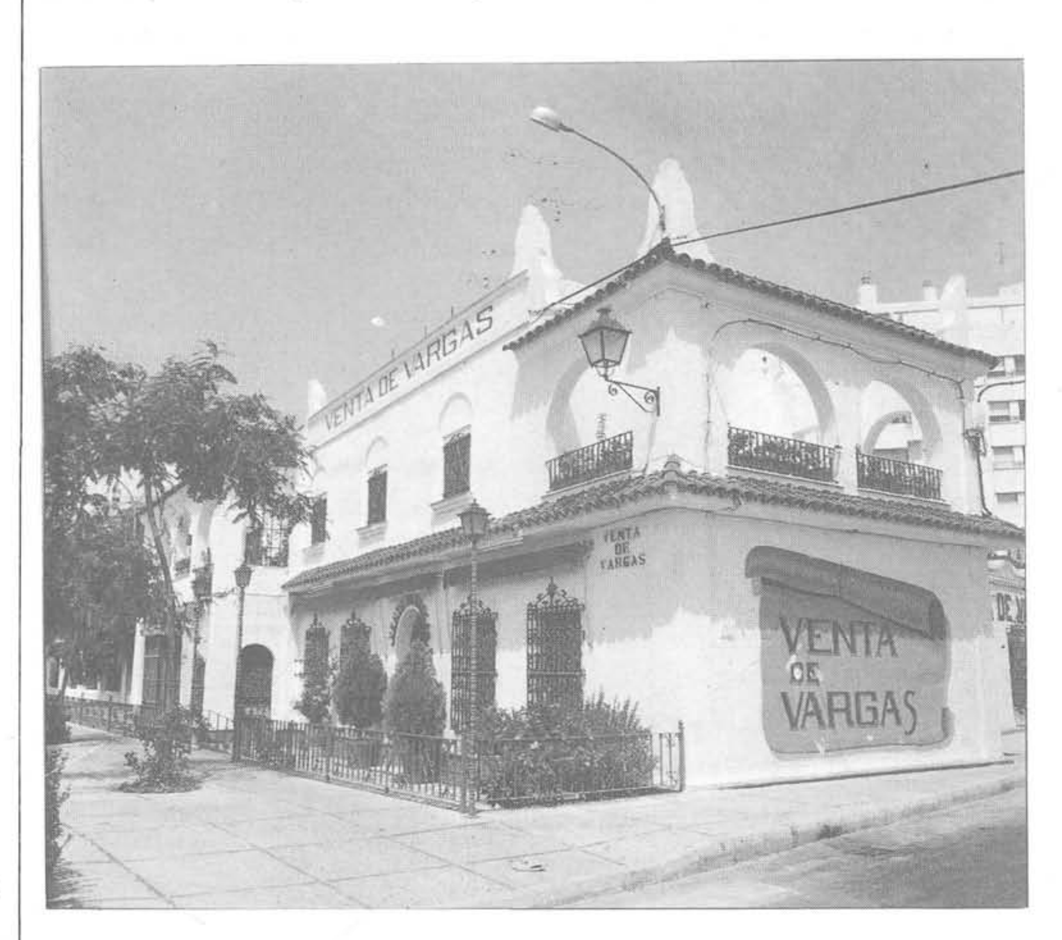
★

Muy cerca de esa calle es donde yo lo conocí. Fue, ya lo dije, en la noche del 29 de agosto de 1960, en la Venta de Vargas. Para mí fue una noche esencial, lujosa, una de esas noches que a veces, nadie sabe por qué, nos regala el destino. En el Teatro de Verano del Parque Genovés se celebró un homenaje a Pericón de Cádiz. Después de aquella pública velada flamenca, algunos artistas y aficionados fuimos hasta la calle gaditana en donde había nacido Pericón y en donde aquella noche fue descubierta una placa en homenaje suyo. Algunos poetas, ahí en la calle resonante de madrugada, elogian con sus rimas a la persona y a los cantes de Pericón. Veo a Paco de Lucía, la espalda recostada contra el portal, tocando por taranta, improvisando variaciones majestuosas. Algo más tarde, hacia las tres y media o las cuatro de aquella madrugada, estamos en la Venta de Vargas. Los privilegiados que vivimos aquella noche la hemos contado muchas veces. Yo la he contado incluso por escrito. Pero siempre he mentido a medias. Siempre la he relatado como maravillosa. No fue sólo maravillosa. Fue también devastadora y despiadada. Yo contaba el fasto de lo maravilloso, omitía la almendra amarga de aquella maravilla; y al ocultar aquella oscuridad omitía lo que en verdad hizo que aquella noche se inscribiese en la tempestuosa historia del flamenco. Me viene a la memoria el aviso de Antonio Machado: «Dijiste media verdad:/ dirán que mientes dos veces/ si dices la otra mitad». ¿Dirán que miento dos veces? Pero ahora tengo que arriesgarme. Además hay testigos. Escuchaban en aquel cuarto dos o tres amigos de Manolo Caracol a quienes yo no conocía, y escuchaban Francisca Aguirre, Carmina Martín Gayte, Fernando Quiñones, Rancapino y El Niño de los Rizos. ¿Por qué contar ahora lo que he callado siempre? En homenaje a Camarón. Creo que en aquellas horas Camarón dio una lección a su maestro, recibió una lección de su maestro, y hoy sé que ambas lecciones entreveradas cerraron una vieja herida. Nunca lo conté antes porque nunca lo comprendí. Ahora sí lo comprendo. Por un lado, ya existe información sobre algo que antes desconocíamos. Por otro lado, ya he aprendido que nuestras derrotas refieren nuestra intimidad, e incluso nuestra identidad, con mayor elocuencia que nuestras pasajeras victorias. Derrotas y victorias se dieron cita aquella noche. O mejor dicho, se dieron cita viejos resentimientos y la doble victo-



ría de dos voces desgarradoras, dos voces que todo lo que nombraban lo convertían en siguiriya: las voces de Caracol y de Camarón de la Isla. Eran como las cinco de la madrugada cuando llegó a aquel cuarto Camarón. Parecía un angelito: delgado, frágil, silencioso, con la melena rubia y un cigarrito entre los dedos. Durante muchos años yo no supe que Camarón guardaba una cuenta pendiente con Manolo Caracol y que en aquellas horas le pasó aquella cuenta. Caracol la pagó. Yo ignoraba que la imagen angelical de Camarón ocultaba aquella noche oscuras energías y un secreto resentimiento. Lo he sabido después: cuentan que cuando Camarón era un niño, no un chaval, sino un niño, lo llamaron un día a la Venta de Vargas para que le cantara a Caracol. Cuentan que le cantó. Cuentan que Caracol, cuando fue requerida su opinión, hizo un gesto a la vez despectivo y aprobatorio y dijo «No está mal...». Aquel desdén se había clavado en la memoria de aquel niño como un arpón de arsénico. No lo olvidó jamás. Cuentan que se juró no cantarle jamás a Caracol. El orgullo de un artista, aunque sea un niño, y más aún si es gitano, y más aún si se resiente ante el desdén de una persona venerada, puede ser calcinante. No sé si antes de esa noche Camarón había roto su juramento. Aquella noche lo rompió. ¿Cantó para Caracol? Más bien, cantó contra Caracol. Ahora tenía dieciocho años, había grabado ya su primer disco, tenía una voz súbitamente antigua, una afinación portentosa, un desgarramiento solemne, y llegó con su melena rubia, su cigarrito y su cara aniñada. Llegó dispuesto a reventar a su maestro, a recordarle por entre la niebla de los años aquel gesto despectivo y aprobatorio, aquella frase tan distante: «No está mal...». Lo que sigue quiero narrarlo con rapidez y claridad. Caracol estaba sentado en una silla de anea de respaldo alto, junto al Niño de los Rizos, que lo acompañaba a la guitarra. En medio del cuarto había una mesa de madera con unas botellas y unas copas de fino. Siete u ocho aficionados escuchábamos al maestro. Llegó Camarón y escuchó. Luego cantó. Se situó detrás de Caracol, entre el maestro y el Niño de los Rizos, de pie. Durante un largo rato Camarón apoyó su mano derecha sobre la silla en que se sentaba Caracol. ¿Estaba sentado Caracol? Estaba sentado, pero en cada cante se incorporaba a medias, como ayudando al cante a levitar. Otras veces agarraba la mesa con la mano derecha, con fuerza, como pidiendo socorro a la madera. El instante que quiero relatar —duró casi una hora— fue un monumento a los fandangos. Ya se había cantado por soleá, por siguiriya, por malagueña. Todo sonaba a siguiriya en aquellas dos voces. Los fandangos también sonaban con las lastimaduras de la siguiriya. Veo la escena. Caracol, congestionado de cante, de vino, de pena y de bravura, desazonadamente sentado en la silla de anea. A su izquierda, el Niño de los Rizos, tocando por medio con la cejilla al tres. En medio de los dos, Camarón, con su cara aniñada, apoyando su mano derecha en el respaldo de la silla de Caracol. El joven, cantando con su voz alpinista, exacta y sabia. El viejo, cantando con su voz de espeleólogo. Los dos al mismo tono y los dos enduendados. Nosotros, medio paralizados, como en un daguerrotipo, pero con el pulso bombardeándonos la piel. No sabíamos qué era lo que ocurría. Así no se podía cantar. Pero es así como estaban cantando.

De manera mundial. De pronto, Camarón, con un tono de voz entre negligente, autoritario y afectivo, mandó al Niño de los Rizos que le subiera un traste la cejilla. Caracol ni siquiera lo miró. Estaba concentrado. Para decirlo con las palabras con las que García Lorca definiera al cante flamenco: estaba «concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra». Cantaron, pues, por medio, con la cejilla al cuatro. Parecía que la voz fresca y joven de Camarón iba a despedazar la voz enronquecida de Caracol. Se quebraba la voz de Caracol, pero no se rompía. Y de cada quebranto de la voz se desprendía un perfume a sangre recién derramada. Camarón, con una indiferencia despiadada, le ordenó nuevamente al Niño de los Rizos que le pusiera la cejilla al cinco. Caracol ni siquiera lo miró. No sabíamos qué era lo que ocurría. Allí, en el cinco por medio, no se podía cantar, y era allí en donde se estaba cantando, y de un modo espantoso. Cantaron, pues, fandangos con la cejilla al cinco, por medio. El uno, con voz fresca; el otro, con la voz tiritando. A los dos les ardía el cante en la boca. Ahora lo sé: Camarón quería arrastrar por los suelos a Caracol. Lo que ocurría era que los fandangos de Caracol, cada vez más maltrechos, se arrastraban de tal manera que no pedían limosna, sino que la distribuían: despedazándose, Manolo Caracol emitía la suntuosidad del mendigo. Camarón quería destrozarlo, lo estaba destrozando, pero cuanto más destrozado estaba, Manolo Caracol era más cantaor y más maestro. Camarón le hizo una seña —ya no desdeñosa, sino un poco cohibida— al Niño de los Rizos para indicarle que le subiera la cejilla al seis. El ruido de la



La Venta de Vargas



cejilla al desplazarse rebotó en el silencio. Caracol ni miró siquiera. Tal vez sólo ellos dos sabían lo que estaba ocurriendo. Como diez años antes, un Manuel Ortega Juárez majestuoso había escuchado cantar en la Venta de Vargas a un niño rubio, y luego, negligentemente, lo había apartado de su lado para ocuparse de cosas más serias. Ahora, aquel niño rubio se había convertido en un joven lleno de fuerza y de saber, en un joven maestro, se le había puesto delante en la Venta de Vargas y le había dicho en silencio: ¿Se acuerda usté, maestro? Pues ahora vamos a ocuparnos de cosas más serias. Y se dispuso a romperle la voz a Caracol. Despiadadamente, con su cara de ángel. Es verdad: Caracol, unos diez años antes, había cometido un irreparable descuido, y ahora tenía que repararlo, y ahora lo estaba reparando. Ahora contemplaba con su cuerpo cansado y con su corazón rebelde y cansado el orgullo y el resentimiento de aquel niño chico que misteriosamente había crecido y aparecía a su espalda, con la mano sobre el respaldo de la silla, pidiendo música con la cejilla al seis. Aquello era inmisericorde. Era también maravilloso. Camarón de la Isla estaba arrodillando a Manolo Caracol. Pero lo que ocurría era que Caracol, con la voz de rodillas, era cada vez más maestro. Cantaron fandangos, por turno riguroso, con la cejilla al seis. El joven, con su voz fresca, sabia y absolutamente luminosa, como si descendiese desde la luna. El viejo, con su voz zarandeada, sabia y absolutamente nocturna, como si sonara desde el calabozo. Caracol, con el cante arrodillado, le estaba pidiendo perdón con su voz ansiosa, pero, como suele ocurrir, cada vez que le pedía perdón le borraba la cara: cada agudo maltrecho, cada nota arrodillada de Caracol era una dentellada. Camarón quería destrozar al maestro por no haber sido elogiado por él años antes, cuando más lo necesitaba. Y Caracol estaba siendo destrozado y, como de rodillas, le estaba diciendo en secreto a su verdugo: aprende, chaval, hay que cantar desde el fondo del desamparo; hay que cantar con orgullo y con resentimiento y con sabiduría, como ya lo haces, pero además hay que cantar desde el fondo del desamparo. Camarón pidió —ya no ordenó: pidió con la mirada— al Niño de los Rizos que le pusiese la cejilla al siete. Caracol ni siquiera miró. Estaba como sonámbulo. Bebía sorbos de vino para ayudarse a empujar los agudos. Le sudaban los párpados, y aquellas gotas de sudor eran como fantasmas de lágrima. Sólo ver su figura era una lección de flamenco. Desamparado y decidido. Arrodillado y orgulloso. Pidiéndole perdón a aquel chiquillo despiadado y, a la vez, dándole una lección, regalándole una lección, la última lección que podía darle a aquel joven maestro, la única que Camarón no dominaba todavía y que luego dominaría hasta su muerte: que hay que cantar con el orgullo y con la técnica, con la fatalidad y la sabiduría, con el resentimiento y el dolor, pero desde el fondo del desamparo. Tienes razón, chaval: yo merecía cantarte de rodillas, y es lo que estoy haciendo sentado tenso en esta silla: cantar para ti de rodillas; pero no olvides nunca que esta noche yo estoy más desamparado que tú y que por eso continúo siendo tu maestro. A estas alturas de la madrugada (de la mañana ya, eran casi las ocho) Camarón de la Isla ya lo había comprendido todo: su maestro ya le había pedido perdón sin dejar de ser su maestro. Camarón ya se

sentía reconciliado. La prueba de ello es que cuando cantó un fandango con la cejilla al siete, en lugar de poner la mano derecha sobre el repaldo de la silla de Caracol, apoyó esa mano sobre el hombro de Manuel Ortega Juárez. Así, con la mano sobre el hombro de su maestro, de su venerado maestro, de su recobrado maestro, cantó con una rabia que se disolvía en la pura congoja. Cuando acabó, Caracol, sin mirarlo —miraba al suelo, miraba debajo del suelo—, le dio unos golpecitos cariñosos a la mano de Camarón. Años de resentimiento se acabaron en aquel gesto. Años de orgullo herido y de dolor secreto se acabaron en aquella reconciliación, aquella noche clamorosa. Tras acariciar la mano de su heredero —con aquellas palmaditas testamentarias lo nombró su heredero—, Caracol se incorporó, se levantó de la silla, con los ojos sanguinolentos, resoplando de fatiga y cansancio. Con la cejilla al siete, Caracol, como inclinado desde la cintura al vacío, con el brazo izquierdo hacia atrás y la mano derecha lanzada hacia adelante, ambas manos horriblemente abiertas, tensas como las cicatrices, cantó su ya famoso y premonitorio fandango: «Me voy a morí./ Gitanitos de la Cava,/ me voy a morí./ Venir, gitanos, gitanas,/ quiero que lloréis por mí,/ mis gitanos, mis gitanitos de la Cava...». Manolo Caracol tenía aquella noche sesenta años recién cumplidos. Murió tres años y medio más tarde, de un accidente de automóvil. Su entierro fue multitudinario. Le dejó al cante la voz más trágica que conocemos. Camarón de la Isla tenía aquella noche dieciocho años. Murió a los cuarenta y uno, del accidente de haber vivido rompiéndose. Su entierro en San Fernando fue clamoroso. Le dejó al cante la voz más desamparada que se recuerda.

Julio, 1992 **Félix Grande**